

PIOTR CHLEBOWSKI

SZUMY, ZLEPY... EKSPLOZJE. PINK FLOYD I *LA MUSIQUE CONCRÈTE*

Użyty w tytule termin „muzyka konkretna” ma charakter umowny, a nie historyczny. Pierwotnie – wprowadzony przez Pierre’a Schaeffera w 1948 r. – odnosił się do muzyki tworzonej z dźwięków uznawanych wcześniej za „niemuzyczne”, jak odgłosy przyrody, świata techniki (np. maszyn, samochodów, statków etc.) w postaci oryginalnej lub przetworzonej w studiu. Schaeffer określał czy nawet wręcz kodyfikował sposoby i granice tworzenia dzieł muzyki konkretnej, głównie w ramach Studio Club d’Essay Radiodiffusion et Télévision Française, a następnie w formie bardziej rozbudowanej i skomplikowanej w Groupe de Recherche de Musique Concrète (1966; 1967). Początkowe różnicowanie między materiałem dźwiękowym a technologią muzyki konkretnej oraz muzyki elektronicznej – co stanowiło przedmiot sporu grupy francuskiej z twórcami niemieckimi skupionymi w Kolonii, w studiu Westdeutscher Rundfunk – uległo stopniowo zatarciu. Jeszcze na początku lat 50. zaznaczało się w praktyce kompozytorskiej oraz w teorii przeciwstawienie muzyki konkretnej „czystej” elektronische Musik. Ten drugi typ opierał się wyłącznie na dźwiękach generowanych elektronicznie, a nie – jak ten pierwszy – nagranych z ludzkiego otoczenia. Pod koniec lat 50. rozróżnienie zaczęło tracić na znaczeniu, a w następnej dekadzie proces utożsamienia był tak daleko posunięty, że w końcu doprowadził do zmiany sensu terminu. Muzyka konkretna w ujęciu współczesnym jest zatem zarówno domeną dźwięków elektronicznych, wytwarzanych, nierzadko imitujących lub upodabniających się do naturalnych dźwięków lub dźwięków zupełnie oderwanych od otaczającego nas świata, nierzadko poddanych procesom

Prof. dr hab. PIOTR CHLEBOWSKI – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; Wydział Nauk Humanistycznych, Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida; e-mail: quidam@kul.lublin.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8285-9358>.

Prof. Dr. Habil. PIOTR CHLEBOWSKI – The John Paul II Catholic University of Lublin, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, Centre for the Study of Cyprian Norwid’s Literature, e-mail: quidam@kul.lublin.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8285-9358>.

studyjnej obróbki, z wykorzystaniem pogłosów, filtrów, ekstrakcji czy transpozycji, jak i naturalnych dźwięków, związanych z życiem człowieka i otaczającego go świata w możliwie najszerszych dziedzinach, przejawach i właściwościach. Z uwagi na silny związek muzyki konkretnej z procesem nagrywania, taśmą (obecnie zapisem cyfrowym) i wszelkiego typu rejestratorami dźwięku oraz studiem, jako przestrzenią niezbędną do przetwarzania i montowania dźwięków, dość szybko pojawiła się ona jako część muzyki rozrywkowej. Niebagatelny wpływ na rozwój tego związku mieli producenci i inżynierowie nagrań oraz rozwój technologii studia nagraniowego, które stało się rodzajem „instrumentu” o niespotykanych wcześniej możliwościach.¹

Twórczość Pink Floyd – jednej z najważniejszych i najbardziej wpływowych grup rocka progresywnego (począwszy od połowy lat 60. aż do końca ubiegłego wieku)² – jest silnie związana z różnymi sposobami wykorzystywania muzyki konkretnej, wzbogacającej, dopełniającej, wzmacniającej przekaz tzw. muzyki właściwej, generującej dźwięk za pomocą instrumentów, rejestrowanej w studio lub wykonywanej podczas koncertów. Twórczość kwartetu z Cambridge odsłania także naturę i strukturę wzajemnych relacji, jakie zachodzą między akustycznymi dźwiękami a dźwiękami elektronicznymi. Stylistyka psychodeliczna, determinująca u początku utwory Pink Floyd, wzmocniła potrzebę studyjnych eksperymentów, w tym wykorzystywania *musique concrète*. W drugiej połowie lat 60. twórcy rockowi chętnie sięgali po dźwięki pochodzenia naturalnego: nierzadko je przetwarzając. Wykonawcy i kompozytorzy wykorzystywali wcześniej nagrane fragmenty, które podlegały zmianom i kombinacjom za pomocą różnych technik edycyjnych i manipulacyjnych, np. związanych z szybkością czy kierunkiem odtwarzania taśmy. Już pierwsze nagrania Brytyjczyków zdradzają potrzebę sięgania do dźwiękowego konkretności, i to w dość pokaźnym spektrum. Będzie ono stale i intensywnie towarzyszyć Pink Floyd, więcej: stanie się znakiem rozpoznawczym zespołu oraz istotnym elementem jego muzycznego stylu. Będzie także

¹ Na temat związku technologii nagraniowej ze stylami muzycznymi w tamtym czasie zob. Burns 29-43. Historia Pink Floyd stanowi doskonały przykład zmiany psychodelii w *progressive rock* – Hegarty i Halliwell 31-64 oraz Bromell 59-82. Zob. także DeRogatis 1-190, a zwłaszcza rozdział na temat pierwszej płyty Pink Floyd (123-150).

² Pink Floyd obok Procol Harum, Nice i Moody Blues wyrastał z muzyki psychodelicznej, która podlegała silnemu wpływowi późnej twórczości The Beatles, skłonności do eklektyzmu i brzmieniowego eksperymentu, o czym piszą Edward Macan (*Progresywny* 12-24, 171-173), Paul Stump (29-58) i Bill Martin (*Avant rock* 12-83; *Listening* 84-100). Za przełomowy pod tym względem uznaje się LP *Revolver* The Beatles (Bromell 83-102; Everett 33-66; Russell 234-254). Shaugn O'Donnell opisał wpływ tej płyty na Pink Floyd (69-88). Zasadniczą inspiracją dla różnych odmian progresywnego rocka była muzyka klasyczna, czego przykładem suita Yes *Close to the Edge*, którą analizuje pod tym kątem John Covach.

pełniło różne funkcje. Gdybyśmy chcieli stworzyć katalog chwytów i sposobów realizacji muzyki konkretnej w twórczości Pink Floyd, byłby on bez wątpienia bardzo obszerny i bardzo zróżnicowany. Już skala całego zjawiska musi budzić zastanowienie: efekty, o których tu mowa, pojawiają się bez mała na każdym longplayu grupy. Przy tym ich zakres jest ogromny, często stają się one elementem integrującym strukturę albumów, jak np. w przypadku *The Dark Side of the Moon* czy *The Wall*: jest to w pełni przemyślany system środków stylistycznych i semantycznych o charakterze formotwórczym i podstawowym.

W szkicu chciałbym skupić się na kilku wybranych zagadnieniach związanych z funkcjami i znaczeniami tzw. muzyki konkretnej w twórczości Pink Floyd, zwłaszcza dotyczących relacji dźwięków naturalnych do dźwięków elektronicznych w przebiegu i formie kompozycji, relacji naturalnych dźwięków do właściwej muzyki oraz znaczenia muzyki konkretnej w większych strukturach i formach, związanych z nośnikiem, jakim jest płyta (winyłowa oraz kompaktowa). Pink Floyd chyba najsilniej na scenie brytyjskiej końca lat 60. Inspirowali się awangardową muzyką elektroniczną takich kompozytorów, jak Edgar Varese, Karlheinz Stockhausen czy Luciano Berio, co wzbudzało silne napięcie i interakcje między eksperymentem a ciążeniem ku klasycy z wykorzystywaniem harmonii modalnych, z predylekcją do skal molowych (Stump 50-57; Macan, *Progresywny* 54-59).

ELEKTRONISCHE MUSIK VERSUS LA MUSIQUE CONCRÈTE

Twórczość Pink Floyd pokazuje sposoby łączenia tzw. muzyki konkretnej z elektroniką, nierzadko ta druga służy do wytwarzania dźwięków lub ich zespołów, które mają imitować to, co naturalne, lub odwrotnie – eksponować typy i zespoły doznań pozbawionych naturalnego akustycznego ekwiwalentu. Dobrym przykładem operowania tym pierwszym idiomem może być pochodzący z albumu *Ummagumma* (1969) utwór Rogera Watersa „Grantchester Meadows”. Z kolei do drugiego idiomu, opartego na elektronicznym przetworzeniu i generowaniu dźwięków imitujących, należałoby zaliczyć „On The Run” z LP *Dark Side of the Moon* (1973). Oczywiście i tu pojawiają się „akustyki” świata realnego, jak np. fragment komunikatu w terminalu lotniskowym bądź kroki i ciężki oddech biegającego człowieka – Alan Parsons zarejestrował je w studio EMI przy Abbey Road. Zespół tych efektów, podobnie zresztą jak przenikający całość motyw grany przez perkusistę Nicka Masona za pomocą hi-hata, skupiał się na sekwencji syntezatora VCS3, która je ogniskowała, wyznaczała tempo oraz kreowała atmo-

sferę. Mamy tu do czynienia z ruchem jednostajnie przyspieszonym (Gonin 50; Guesdon i Margotin 305), przypominającym efekt Dopplera – z ideą ruchu i gonitwy, która w końcu prowadzi do katastrofy. Jej ekwiwalentem staje się finalna eksplozja. Zarys miejsca – lotniskowy terminal – generuje krzątanie, w końcu gonitwę i tragiczny finał, a dalej przejście do następnego utworu. Każdy z elementów, nie tylko tworzy zwarty układ, ale także określa jego porządek: przyczyna powoduje skutek, zdenerwowanie napędza pośpiech, ten prowadzi do katastrofy. Elektronika i manipulacje taśmą magnetofonową odkształcają wyjściowy dźwięk syntezatora, który z jednej strony wydaje się bliski naszemu codziennemu doświadczeniu, z drugiej wprowadza wrażenie futurystyczne.

Warto przy okazji zaznaczyć, że w ujęciu diachronicznym liczba i znaczenie tego typu efektów wyraźnie się zmniejsza na rzecz dźwięków naturalnych, pozbawionych momentu przetworzeniowego, zwłaszcza od czasu wydania LP *Dark Side of the Moon*. Natomiast *The Wall* (1979) oraz LP *The Final Cut* (1983) jednoznacznie traktują elementy tzw. muzyki konkretnej w formach tradycyjnych i podstawowych (pozyskiwanych naturalnie lub z zasobów bibliotek dźwiękowych).

LA MUSIQUE CONCRÈTE VERSUS LA MUSIQUE CONCRÈTE („ŁĄKI GRANTCHESTER”)

W przypadku *On The Run* determinantem i oscylatorem muzycznej akcji wobec efektów akustycznych był rozwibrowany dźwięk VCS3. Zupełnie odmieniony typ – gdy chodzi o wykorzystanie muzyki konkretnej – reprezentuje bukoliczna ballada Watersa „Grantchester Meadows” z albumu *Ummagumma* (1969), z efektownym, bardzo dojrzałym tekstem, w stylu wierszy Ruperta Brooke’a. Partia wokalna przy akompaniamencie akustycznej gitary została opleciona zespołem dźwięków wydobytych z zasobów EMI – mających oddać atmosferę słynnych łąk położonych w okolicach Cambridge.

Nie sielski obrazek w muzykę, ale muzyka wydaje się tu wtopiona w sielski obrazek dźwiękowy. Rzecz rozpoczyna się czterosekundowym naturalnym dźwiękiem – trelem skowronka, przenikającym pełne pole stereo. Nastrój wzmocnienia brzęczenie pszczoły lub osy. Krótka ptasia pętla powtarzana jest w kółko, od początku aż do końca utworu (podczas gdy pętla pszczoły trwa tylko ok. 10 sekund): charakterystyczny, złożony z szybkich, wysokich, wibrujących oraz swiergocących tryli dźwięk wykonywany jest w długim locie tokowym. Wybór motywu odwołuje się nie tylko do samego tekstu: „In the sky a bird was heard to cry” (choć i tu sam tryl w zestawieniu z sensem słów, zwłaszcza „heard to cry”,



może ewokować zamierzony kontrast) (Waters 48), lecz zarysowuje otwartą przestrzeń – śpiew skowronka jest typowy dla ptaków terenów otwartych. Gdy ten dźwiękowy krajobraz zostaje ugruntowany, wówczas pojawia się gitara klasyczna Watersa, grająca *arpeggio* na dwóch najniższych strunach E i A, z uwypukleniem szmeru przesuwających się po gryfie palców, co znów buduje kontrpunkt dla wysoko usytuowanego trylu, a także dla drugiej gitary akustycznej, z zastosowaną techniką hammer-on (pierwszy dźwięk jest wydobywany normalnie, poprzez szarpnięcie struny, natomiast kolejny – poprzez uderzenie palcem w strunę na wyższym progu) (Guesdon i Margotin 170). Zasadniczy wokół przyjmuje łagodny, kojący ton, jego zaś podwojenie wzmacnia efekt harmoniczny. W pierwszym refrenie oba głosy ulegają lekkiemu przesunięciu w minucie 3:22 w słowie „sea”; w refrenie drugim odstępstwo uległo redukcji, co być może miało uwypuklić i pokazać zespolenie człowieka z naturą, na zasadzie: każde niewielkie odstępstwo określa zasadę harmonii. O tym świadczyłaby także realizacja dźwiękowa frazy w refrenie: „gone to ground”, poprzedzonej efektowną eufonią instrumentacyjną: „Hear the lark and harken to the barking of the dog fox” i kolejną (może jeszcze efektowniejszą w wersji następnym, o nurkującym zimorodku: „See the splashing of the kingfisher flashing to the water”), która zostaje niejako zgaszona, wytłumiona w swoim ostentacyjnie monofonicznym modelunkiem. W minucie 3:24 dociera do słuchacza zespół efektów dźwiękowych, w tym szmer rzeki, wijący się subtelnie między nutami śpiewu skowronka, głosy w oddali, nawoływania gęsi i ich odlot (4:15); gdy uważnie wsłuchać się, to w 4:47, pojawia się ktoś nucący lub naśladowujący dźwięk trąbki (171).

Opisane zjawiska, ich wzajemne relacje, usytuowanie na różnych planach wyznacza rozległą przestrzeń – trójwymiarową scenerię. Na tym tle sunie spokojne, krótkie solo gitarowe, które po chwili zastępuje śpiew Watersa na tle zbalansowanych dźwięków natury, stopniowo wypierających muzykę. Skowronek powoli zagarnia przestrzeń, krążąc coraz szybciej i szybciej, w szaleńczym spiralnym locie godowym, zanim zostanie zastąpiony na pierwszym planie przez brzęczącą pszczołę. Układ skowronek – pszczoła to niemal powrót do punktu wyjścia, dźwiękowa rama utworu, a zarazem przejście do kody, stworzonej wyłącznie z naturalnych dźwięków (zrealizowanych w studiu EMI): jest to bzyczenie pszczoły (lub muchy) i następnie gwałtowny tupot ludzkich kroków (z prawej do lewej i z powrotem) w pogoni za owadem z tzw. łapką, której gwałtowne uderzenie, zakończone zapewne śmiercią owada, zamyka utwór. Tę puentę – ujętą w formę naturalnego dźwięku – można odczytywać w kategoriach muzycznego humoru, gdy zakończenie burzy sielską, arkadyjską atmosferę.

Nie przekreślając efektu humorystycznego, finał można wszakże postrzegać w kategoriach ironicznych, gdzie dźwiękowa puenta nie tylko zrywa z tonacją utworu, lecz podważa jego zasadniczy sens, wystawia na próbę niesione przez muzykę (właściwą i konkretną) znaczenia. W harmonijny sielski świat wkracza niespodziewanie brutalizm, radykalizm gestu koreluje tu zaś ze zmianą przestrzeni. Całość, z wyłączeniem właśnie kody, eksponuje otwartość i naturę waloryzowaną pozytywnie: łąka, rzeka, świergot ptaków, ale także muzyczny przebieg i oczywiście tekst: rzeka zielni, drzewa, rozleniwiona, podmokła łąka, złote słoneczne skry, szepty mglistego poranka, wzmacnia panoramiczność pespektywy (ewokowaną dźwiękiem i w dźwięku). Koda odwrotnie: przenosi nas (kroki na schodach oraz na kamiennej posadzce) do pomieszczenia, do przestrzeni zamkniętej, co kieruje wektor aksjologiczny w przeciwną stronę. Zmianę motywuje warstwa dźwięków natury (pszczoła wlatuje z łąki do pomieszczenia), jak i tekst z delikatnie rozszianymi i zaznaczonymi w nim motywami i sygnałami podważającymi sielskość nastroju. Już na początku utworu mowa przecież o „lodowatym wietrze nocy”, pojawia się „śmiertelna cisza”, a także przyczajony lis („fox gone to ground”). Naturalizm przełamujący idylliczny nastrój jest, być może, sygnałem szerszej refleksji na temat sensu oraz wymiaru ludzkiej egzystencji, jej kruchości. Nie można też wykluczyć wątków autobiograficznych, co łączyłoby się z silnym akcentowaniem określonego miejsca tytułem utworu: „Grantchester Meadows” („Łąk Grantchester”), położonych w Cambridge (czyli łąk nad rzeką Cam), związanych z dzieciństwem i młodością nie tylko Watersa, ale także dwóch innych członków Pink Floyd: Davida Gilmoura oraz Syda Barretta. Końcowy efekt określa zatem sens utworu, buduje niejako jego muzyczną i semantyczną tożsamość, sytuując antytetycznie puentę nie tylko wobec samej ballady (tekstu i muzyki), ale również wobec sielsko zarysowanego pejzażu. Bez owej „konkretnej” kody utwór miałby inne przesłanie, spłaszczony do wymiaru dźwiękowej weduty – sentymentalnego obrazka.

LA MUSIQUE CONCRÈTE VERSUS ELEKTRONISCHE MUSIK
(„FURIA FUTRZAKÓW”)

„Grantchester Meadows” pokazywało relacje między muzyką akustyczną a muzyką konkretną, która skupiała na sobie estetyczny i semantyczny punkt ciężkości. Pojawiający się na tym samym albumie – *Ummagumma* – kolejny utwór Watersa o groteskowo brzmiącym długim tytule: „Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict”

porusza się w innym idiomie. Poza skromnymi i zniekształconymi dźwiękami instrumentów perkusyjnych jest on oparty wyłącznie na dźwiękach naturalnych, wydawanych przez kompozytora, poddanych procesowi studyjnej obróbki (przyspieszanie i zwalnianie biegu taśmy magnetofonowej) oraz montażu, z dodanym pogłosem. Uderzenia otwartymi dłońmi (przypuszczalnie o uda lub kolana?) wydobywają rytm (przyspieszony), nad którym rozpięto *loop*, będący mieszaniną niezrozumiałych słów oraz rozmaitych onomatopei (syków, gwizdów, pohukiwań, burczenia etc.). Manipulacje związane z różnymi prędkościami przesuwu taśmy, sprawiły, że z naturalnych dźwięków narodziły się dziwne okrzyki, przypominające multiplikowane odgłosy wydawane przez zwierzęta (ptaki nie ptaki, żaby nie żaby, gryzonie nie gryzonie etc.). Kompozycja przypomina kolaż, ujęty w groteskowo-ironiczną ramę, choć stworzony przy pomocy oszczędnych środków. To pierwsza część utworu. Drugą stanowi monolog Watersa (rodzaj przemówienia) – wcielającego się w tytułowego Picta – zniekształcony pogłosem i zarazem silnym szkockim akcentem (do dziś odbiorcy spierają się o sens tej wypowiedzi: na pewno udaje się z niej wyłowić pojedyncze słowa lub frazy, ale jako określony semantyczny przekaz wystawia słuchacza na dużą próbę).

Na końcu tej oracji słyhać fragment tekstu: „And the wind cried mary”, co ma stanowić aluzję do znanego utworu Hendrixa z 1967 r. Przekształcanie, związane z manipulowaniem taśmami, przy wykorzystaniu prostych i naturalnych dźwięków wychwyconych z otoczenia, pojawia się na wczesnym etapie działalności Pink Floyd. Mowa oczywiście o znakomitym fresku dźwiękowym – jakby wprost zapowiedzi „Futerkowych zwierzątek” – „Power R. Toc H.” z debutanckiego longplaya. Muzykę ożywiają tu różne odgłosy Watersa i Barretta, a konkretnie syki, wrzaski, szepty, śmiechy i różne onomatopeje, wydobywające się z ust obu muzyków: „poom chi chi” oraz wyjściowe „doi doi”. Wszystko przypomina raczej spektakl kabaretowy w stylu The Goon Shows, niż – jak niegdyś sugerował Nick Mason – wpływ halucynogennych substancji.

LA MUSIQUE CONCRÈTE VERSUS MUSIK („CAŁY ŚWIAT JEST SCENĄ”)

W utworach Pink Floyd elementy tzw. muzyki konkretnej mają nierzadko incydentalny, przygodny oraz ilustracyjny charakter. Są to najczęściej krótkie odcinki, ale bywają realizacje o charakterze ciągłym, skomplikowanym i wieloelementowym, czego przykładem jest uwertura „Speak to Me” na LP *The Dark*

Side of the Moon. Do znacznie rzadszych należy zaliczyć sytuację, gdy muzyka konkretna pełni funkcję formotwórczą: wyznacza ramy i przebieg kompozycji, co sprawia, że określa ona funkcje i dyspozycje towarzyszących jej tradycyjnych dźwięków. Z taką sytuacją mamy do czynienia w „Alan’s Psychedelic Breakfast”, kompozycji zamykającej LP *Atom Heart Mother* (1970).

Rzecz składa się z trzech części. Pierwsza, „Rise And Shine”, to opracowany na fortepian i organy Hammonda przez Richarda Wrighta muzyczny kanon. Drugi, „Sunny Side Up”, stanowi krótką impresję na gitarę akustyczną i elektryczną (Davida Gilmoura). Trzeci, „Morning Glory”, wyrastający z przetworzonego tematu fortepianowego Wrighta, został ujęty w formułę zespołowego wysiłku. Ale nawet genetyczna tożsamość tematyczna pierwszej i ostatniej części nie zatarła znaczących różnic między ascetycznie potraktowanymi odcinkami, które zupełnie do siebie nie przystają, nie łączą się w sensie muzycznym w logiczną całość. Strukturalnym spoiwem niemal trzynastominutowego utworu nie jest muzyka, w jej konstrukcyjnym czy też tonicznym przebiegu, lecz idea jej organizacji. Analiza elementów pejzażu wyraźnie wskaże na dominantę *musique concrète*, muzycy zaś postanowili wmontować owe trzy różne odcinki w odgłosy związane ze sporządzaniem śniadania oraz towarzyszący temu monolog tytułowego Alana, czyli Alana Stilesa, jednego z pracowników technicznych ekipy Pink Floyd. W tamtym okresie, w trakcie tras koncertowych, przyrządzał on członkom grupy poranny posiłek. Wykreowana sytuacja sceniczna miała wchłonąć fragmenty instrumentalne, miała określić ich miejsce oraz motywację³.

Muzyczny obraz „Alan’s Psychedelic Breakfast” zamyka i otwiera odgłos kapiącej wody z niedokręconego kranu: to dźwiękowa rama. Na oryginalnym winylowym albumie znajduje się tzw. zamknięty rowek, co sprawia, że w odcinku kody krople kapią w nieskończoność (lub do chwili, gdy słuchacz uniesie gramofonowe ramię). Roger Waters opisuje to następująco:

Na płycie jest to starannie ustawiony stereofoniczny obraz kuchni, do której ktoś wchodzi, otwiera okno, napełnia czajnik i stawia go na kuchence. Ale zamiast zapalania się gazu jest akord, uderza więc o draskę kolejną zapałką i jest kolejny akord, kolejna zapałką i tak dalej, aż w końcu przechodzi w utwór muzyczny. (Guesdon i Margotin 222-223)

Całość realnej sceny organizuje monolog Stilesa: „Och... Eee... Moje płatki... Jajecznica, bekon, kiełbaski, pomidory, tosty, kawa.... Dżem, lubię dżem.... Tak, owsianka jest dobra, każde płatki... Lubię wszystkie płatki... O Boże” (223). Niektóre ze słów są replikowane za pomocą *tape delays* (opóźnione odtwarzanie

³ Dźwięki towarzyszące przygotowywaniu śniadania nagrał Nick Mason w kuchni swojego londyńskiego domu, zapraszając na sesję Alana Stilesa.



zmiksowane z dźwiękiem na żywo, przypominające echo), co daje niecodzienny efekt krążenia ludzkiego głosu po pomieszczeniu – wędrowki monologu Alana i zarazem stałej perspektywy innych dźwięków: kropel wody, otwieranych drzwi kuchni, otwieranej lodówki, brzęku butelek etc. Każdemu z siedmiu uderzeń zapalki o draskę towarzyszy harmonijnie z nim łączący się pojedynczy otwarty długi akord E-dur, akord ósmy jest zarazem naturalnym przejściem do właściwej muzyki (partii fortepianu z pogłosem, co koresponduje z użyciem *tape delays* przy monologu Stilesa). Sekcja z dwoma partiami fortepianu, z rytmicznym hi-hatem, solem na gitarze oraz odpowiadającymi im organami Wrighta, kończy się płynnym przejściem do muzyki konkretnej – świst czajnika niejako pochłania i gasi dźwięki instrumentów. Kolejną część, „Sunny Side Up”, rozpoczyna monolog Stilesa: „Śniadanie w Los Angeles, makrobiotyczne produkty...”, potem słychać szereg naturalnych dźwięków: nalewanie wrzącej wody, brzęk butelki, napełnianie jakiegoś naczynia płynem (wodą?), mieszanie łyżką, przełykanie, szelest płatków kukurydzianych wsypywanych do miski i mieszanych łyżką, trzask płatków i wsypywanie cukru... i dalej płynne przejście do partii gitary akustycznej, włącznie z solową improwizacją. Ta część kończy się odgłosem smażenia boczku na patelni, niemal równocześnie Alan wznawia monolog (z efektem echa): jego kwestia brzmi bardzo niewyraźnie, jakby z dystansu. W 7:52 pada pytanie: „Czy znasz Eltona Johna?”, o tyle ciekawe, że słynny później piosenkarz nie był jeszcze wówczas znany szerszej publiczności. Skwierczenie boczku, pojedyncze trzaski tłuszczu na patelni prowadzą wprost do akordów trzeciej części „Morning Glory” – co nawiązuje do zapalanej zapalki i akordów wyjściowych części pierwszej. Utwór nabiera tempa, słychać miarowe uderzenia perkusji (głównie bębny z wytłumionymi, odsuniętą na dalszy plan blachą), klawiszy fortepianu, organami Hammonda i gitary basowej; w 9:52 pojawia się improwizowana melodia na Fenderze z przesterem Fuzz Face, prowadząca ponownie do monologu Stilesa. Technik wraca do dżemu i kończy niezbyt odkrywczo: „Moja głowa jest pusta”. Scenę dopełnia szum wody wypełniającej zlew, szuranie kapturami o podłogę, zamykanie szafki, dźwięk wkładanych naczyń do wody, łomot drzwi i w końcu odgłos kropel uderzających o powierzchnię zlewu z niedokręconego lub nieszczelnego kranu... (Guesdon i Margotin 222-223; Fitch 26; Weiss, *O krowach, świniach, małpach* 156-163).

Pospolita sytuacja wyznacza tu formalne ramy kompozycji – zapewnia jej stabilność układ i porządek. Wyłaniająca się scena określa jedność przestrzeni, w której obrębie odbywa się ruch rozciągnięty w czasie: przygotowanie śniadania, posiłek i sprzątanie naczyń po posiłku. Słuchacz ma odnieść wrażenie, że wszystko odbywa się tu i teraz. Bohater i jego osobliwy monolog pojawiający się

w każdej z trzech części wzmacniają nieprzerwany ciąg i jedność przestrzenną. To podejmowane próby zapalania zapalki wywołują akordy, a nie na odwrót, a woda kapiąca z kranu wyznacza granice utworu, a nie pierwszy i finalny akord – to ramy małego realnego świata, w którym tzw. właściwa muzyka wydaje się czymś odległym, sekundarnym w stosunku do dźwiękowego „konkretu”.

MUSIQUE CONCRÈTE ET L'ALBUM CONCEPT

Dźwiękowe efekty „muzyki konkretnej” tworzą złożone układy i zespoły, gdy mamy do czynienia z *concept albumami*. Forma w znacznym stopniu narzuca wtedy funkcje, znaczenia, a przede wszystkim organizację zjawisk, tworząc z nich złożony system. Jedność tematyczna dzieła – skupienie na wskazanym temacie lub wprowadzenie elementu narracyjnego – staje się determinantem obecności dźwięków otaczającej nas rzeczywistości. Oczywiście momentem przełomowym jest pod tym względem LP *Dark Side of the Moon*, a za apogeum wykorzystania tego typu środków wyrazu należy uznać *The Wall* oraz *The Final Cut*. Z uwagi na charakter obu dzieł – silne uwypuklenie narracyjności i ciężenie ku anegdocie – doszło w nich do intensyfikacji w zakresie wykorzystania efektów i dźwięków świata realnego. Istotnym czynnikiem było obrazowanie, zwłaszcza gdy chodzi o spektakl *The Wall*. Jego quasi-operowa czy – ogólniej – teatralna poetyka stanowiła naturalną potrzebę, aby obudować i wzmocnić wizualną stronę przekazu. Zresztą wzajemna zależność sfery elektroakustycznej i sfery ikonograficznej była w przypadku działalności Pink Floyd – od samego początku – niezwykle silna i semantycznie nośna. W pewnym sensie stanowiła dystynktywną cechę szeroko rozumianego stylu grupy (chodzi także o okładki albumów, i o oprawę świetlną, i o scenografię koncertową, etc.). Efekty dźwiękowe pozwalały dobitnie zarysowywać obrazy i wizje, jak choćby w suicie *Echoes*, gdzie w środkowej partii kraczące wrony i szum wiatru kreśli pejzaż „ziemi jałowej”.

– PRZYPADEK *THE DARK SIDE OF THE MOON*

Efektowny początek i zakończenie albumu: realistycznie brzmiący odgłos bicia serca, spreparowany za pomocą uderzeń owiniętej miękkim filcem pałki perkusyjnej (naturalny dźwięk brzmiał płasko), stanowi ramę kompozycyjną. Ten drobny element czy też motyw (z płynnym przejściem do uwertury „Speak to Me” – złożonej z *sounds effects* użytych w albumie) nie dość, że stał się emblematycznym dźwiękiem płyty, to jeszcze – jak woda kapiąca z kranu w „Alan's

Psychedelic Breakfast” – wyznaczał perspektywę nieskończoności w jak najbardziej realnym i skończonym świecie. Puls, synonim życia stykał się z tym, co mroczne i niepokojące. Turkot kasy oraz przesypujących się monet i nieznośny dźwięk pneumatycznego młota, odgłosy portu lotniczego, eksplozja, tykanie zegarów i w końcu rozmowy. One stały się istotnym i ważnym elementem integrującym tak różnorodnie muzycznie dzieło, jakim jest LP *Dark Side of the Moon*. Trudno z jednej strony znaleźć w dorobku Pink Floyd płytę tak stylistycznie inwariantną i zarazem dzieło tak spójne i klarowne, gdy chodzi o warstwę brzmieniową. Wszystkie wymienione efekty ogniskują się wokół kondycji psychicznej współczesnego człowieka, są elementami świata i ludzkich zachowań, które prowadzą do rozpoznania tego, co w nas głęboko ukryte, a nawet podświadome, nierzadko wręcz mroczne i niewyraźne, więcej: bliskie szaleństwu, lękom, depresjom i traumom. Wykorzystanie ludzkiego głosu, monologów, dialogów w znacznym stopniu decydowało o integralności muzyki na płycie, jej dźwiękowej oraz werbalnej, a także graficznej warstwy. Roger Waters proponował nagranie wypowiedzi różnych osób, które łączą się z tematem albumu lub treścią poszczególnych kompozycji. Na specjalnych kartonikach zapisano około 20-30 pytań, na które odpowiadali zaproszeni do londyńskiego Studia nr 3 przy Abbey Road różni goście. Każdy z przepytanych odwracał kartonik, odpowiadał na pytanie na nim zapisane, a następnie przechodził do kolejnego kartonika, itd. Pierwsze pytania brzmiały trywialnie: „jaki jest twój ulubiony kolor?”, „jaka jest twoja ulubiona potrawa?”, ale następne były poważniejsze, np. „kiedy ostatnio użyłeś przemocy?” lub „czy uważasz, że miałeś rację?”. A w finale: „co oznacza dla ciebie ciemna strona księżyca?” (Schaffner 182).

Wśród odpytywanych były osoby z otoczenia zespołu, np. Chris Adamson – road manager, Pete Watts – także road manager i inżynier dźwięku na koncertach (nb. ojciec znanej hollywoodzkiej aktorki Naomi Watts), to jego sardoniczny śmiech słychać w finale dzieła, Roger Manifold – pracownik techniczny, ale także Andy McCullough – gitarzysta grupy Wings i jego żona. Jak później wspominał perkusista Nick Mason: „[...] otwarci aż do bólu. Z miejsca zaczęli opowiadać o swojej niedawnej kłótni, w której nie zabrakło rękoczynów – przypominało to jakąś mocniejszą wersję programu TV *Jerry Springer Show*” (Mason 172). Wypowiedź wymienionego Adamsona słychać na początku płyty: „I’ve been mad for fucking years, absolutely years, been over the edge for yonks, been working me buns off for bands” (Fitch 302; Gonin 45; Guesdon i Morgotin 300). Zrazu uzupełniona kwestią: „I’ve always been mad I’ve known I’ve been mad like the most of us. Very hard to explain why you’re mad even if you’re not mad” („Zawsze byłem szalony, wiedziałem, że jestem szalony jak większość z nas.

Bardzo trudno wytłumaczyć, dlaczego jest się szalonym, nawet jeśli nie jest się szalonym”). Jej autorem jest Jerry O’Driscoll, dozorca studia przy Abbey Road. Inną jego wypowiedź umieszczono na końcu utworu „Eclipse” i zarazem na końcu albumu: „There is no dark side of the moon really. Matter of fact it’s all dark” („Tak naprawdę nie ma ciemnej strony księżyca. W rzeczywistości wszystko jest ciemnością”) (Fitch 302; Gonin 72; Guesdon i Margotin 327).

Zróznicowane przestrzenie i brzmieniowo wypowiedzi miały wzmacniać jedność strukturalną dzieła – wchodziły w relacje z tekstami, budowały napięcie, dystans. Nierzadko wzbudzały komizm lub ironię. Miały też charakter narracyjny, a wraz z brzękiem monet, odgłosami kroków, wybuchami, biciem serca i innymi efektami szkicowały obraz świata – uobecniały w nim naszą codzienność z jej różnymi odmianami szaleństwa i wewnętrznego niepokoju.

– PRZYPADEK *THE WALL*

Znaczna część efektów dźwiękowych w przypadku albumu *The Wall* (1979) była pozyskiwana w formie bieżących zapisów magnetofonowych: dźwięk rozbijanego telewizora oraz naczyń, uliczny gwar, pisk opon samochodowych, dźwięk burzonych budynków, pisk ptaków, głos małego dziecka (syna Watersa), skrzypienie wrót, skandowanie tłumu, dźwięk wirnika helikoptera; ten ostatni „konkret” nagrał inżynier Brian Christian w Van Nuys (dzielnicy LA) – była to maszyna policyjna, Jet Ranger (Bell 206). Sekwencja helikopterowa pojawia się w kompozycji „The Happiest Days of Our Lives”. Gwar szkolnego boiska – słyszalny w „Another Brick in the Wall, part 1” – był natomiast rejestrowany w różnych miejscach, m.in. w trakcie przerwy w szkole w Beverly Hills. Realizm tych elementów miał ogromne znaczenie, jeśli chodzi o sferę emocji oraz autentyzm.

Znaczna część partii dialogowych wykorzystanych w roli tła czy innej formy tzw. *sound effects* pochodziła z filmów i programów telewizyjnych. Miały one angażować percepcję słuchacza, niejako włączać go w historię, przybliżyć do rzeczywistości. Wykorzystano np. fragmenty filmu fabularnego o drugiej wojnie światowej *Battle of Britain* (1969, reż. Guy Hamilton). Nierzadko o wyborze fragmentu decydował przypadek. Nieoczekiwanie telewizyjna ścieżka dźwiękowa wpasowywała się w przebieg utworu, w jego strukturę. Fragmenty filmów wraz z innymi efektami tworzą na *The Wall* złożone układy dźwiękowe, do tego oba komponenty wchodzi w silne relacje z muzyką i z tekstem piosenek: służą wzmocnieniu, uzupełnieniu warstwy werbalnej i muzycznej, dopowiadają, zmieniają i przekształcają je. W ten sposób utwory stają się wielowymiarowymi

strukturami, w których każda z warstw wchodzi w aktywne interakcje z pozostałymi warstwami, jak choćby w „One Of My Turns”. Kompozycyjną osią wydaje się w tym przypadku i przestrzeń, i sytuacja. Główny bohater – dowiadując się o zdradzie żony – zaprasza jedną z *groupie* do swojego apartamentu. Głos – kanadyjskiej aktorki Trudy Young – wędrującej po pokojach dziewczyny, podziwiającej wielkość pomieszczeń i kolekcję gitar, wchodzi w niezamierzony dialog z dialogiem telewizyjnym:

- 0:06 Groupie: O mój Boże! Cóż za wspaniały pokój! A czy wszystkie te gitary są twoje?
 0:12 [dialog filmowy w TV]: Przepraszam Pana, nie chciałem Pan przestraszyć!
 0:15 Groupie: Boże, ten pokój jest większy od naszego mieszkania!
 0:18 [dialog filmowy w TV]: Powiedz mi, gdy wejdiesz do pokoju. Tak proszę Pana
 0:20 Groupie: Um, mogę napić się wody?
 0:23 [dialog filmowy w TV]: Zastanawiałem się nad tym
 0:23 Groupie: Ty też chcesz? Co?
 0:26 [dialog filmowy w TV]: Tak. Czy ty i twoi goście...
 0:27 Groupie: Oh, łał, zobacz na tę wannę. Masz ochotę wziąć kąpiel?
 0:35 [dialog filmowy w TV]: Muszę się dowiedzieć od pani Bancroft, o której chciałaby jeść. Jeśli chodzi o jej główny posiłek...
 0:43 Groupie: Co oglądasz?
 0:44 [dialog filmowy w TV]: Powiedz mi jak najszybciej, kiedy spotkasz się z panią Bancroft. Pani Bancroft będzie jadła...
 0:50 Groupie: Hej?
 0:53 [dialog filmowy w TV]: Nie rozumiem.
 0:53 Groupie: Czy dobrze się czujesz?
 0:57 [dialog filmowy w TV]: A zatem proszę Pana, skoro dopiero Pan przyszedł...
 1:03 [zmiana kanału TV] (Fitch, Mahon 86)

Ostatnie pytanie *groupie* koresponduje zarówno z dialogiem w TV, jak i uruchamia słowa śpiewane przez Watersa, których pierwsza zwrotka określa przyczyny narastającego bólu, prowadzącego do wściekłości i rozpacz. Te z kolei są wprost odpowiedzią na ostatnie słowa dialogu filmowego. Natomiast zwrot z tegoż dialogu: „skoro dopiero Pan przyszedł...” można odnieść do zwrotki drugiej, będącej zapisem furii bohatera, demolującego swój apartament (za pomocą „ulubionej siekierki” – to aluzja do tytułu i atmosfery wczesnego utworu Pink Floyd „Careful With That Axe, Eugene”) – a ściśle tej drugiej ukrytej dotąd w nim schizofrenicznej osobowości, do której kieruje w formie rozkaznika niemal instruktarzowe: „Run to the bedroom / In the suitcase on the left / You’ll find my favorite axe”. W tym momencie słychać odgłosy demolowanego pomieszczenia (m.in. tłuczonego szkła, niszczonego mebli). Kolejne wersy drugiej zwrotki są kierowane i do dziewczyny, i do siebie, i mimowolnie do bohaterów filmu.

Piosenkowe frazy wchodzą w kalamburowe związki z kwestiami dziewczyny i tymi z filmu. Stanowią serię przesyconych ironią (w tym autoironią) odpowiedzi na wcześniej stawiane pytania (zamykające ten fragment pełne furii solo gitary wzmacnia i puentuje taką wymowę tekstu):

Would you like to watch TV?
 Or get beetween the sheets?
 Or contemplate the silent freeway?
 Would you like something to eat?
 Would you like to learn to fly?
 Would'ya?
 Would you like to see my try?

Zamknięcie, kadencyjna koda ześrodkowana na trzech pytaniach określa kontekst sytuacyjny (dziewczyna wzywa policję i ucieka). Mając w pamięci długą introdukcję, złożoną z monologu dziewczyny i dialogu telewizyjnego, można odnieść wrażenie, że bohater kieruje ostatnie słowa i do siebie (lub do tego w sobie, co miał „jeden z tych napadów”), i do *groupie*, i do ekranu telewizora: „A zatem proszę Pana, skoro dopiero Pan przyszedł...”:

Would you like to call the cops?
 Do you think it's time I stopped?
 Why are you running away? (Waters 172)

Analityczna próbka pokazuje stopień integracji dźwięków naturalnych z tzw. muzyką właściwą. Więcej: tekst, dramatyczne napięcie towarzyszące narracji w „One Of My Turns” w pełni staje się zrozumiałe i umotywowane konstrukcją sceny: monologu dziewczyny, dialogu telewizyjnego, licznych odgłosów, wyznaczających granice przestrzeni (operowanie planami i zmiana perspektywy odbiorcy) i ustalających sytuacyjny kontekst. Warstwy dźwiękowe ulegają zespoleniu, zarówno na poziomie estetycznym, jak i semantycznym. Dźwięki świata naturalnego nie tylko budują sceniczny porządek, lecz motywują linię przebiegu: wzmacniają dźwiękowo-werbalną eksplozję w „One of My Turns”. Pozwalają zetknąć się słuchaczowi z gwałtownością i dramatyzmem, niejako wrzucając go w środek wydarzeń.

Zarysowana metoda dominuje w przebiegu muzycznym *The Wall*. Służy ona nie tylko wzmocnieniu naoczności, skróceniu dystansu między odbiorcą a przedstawianymi wydarzeniami, ale przede wszystkim porządkuje opowiadanie – szeregując wydarzenia na osi czasu. Właśnie czas determinuje tu muzyczną akcję.

*

W przebiegu wyvodu starałem się pokazać zarówno sposoby, skalę, jak i znaczenie wykorzystywanych przez Pink Floyd elementów nazywanych *mu-*

sique concrète (czasem też *sound effects*). Są one jedną z cech dystynktywnych stylu muzycznego zespołu, a pojawiają się od pierwszych nagrań i pierwszych dzieł płytowych aż po realizacje ostatnie. Intensywność i skala stosowanych środków jest tu bardzo różna, uzależniona najczęściej od koncepcji dzieła, choć zapewne trzeba mówić o stałym zjawisku. W początkowym okresie działalności Pink Floyd ogromny wpływ na wykorzystywanie elementów muzyki konkretnej wywierało ciśnienie ku eksperymentom brzmieniowym i podnoszenie efektywności produkcyjnej (stosowanie stereo, kwadrofonii, a później nawet holofonii), związanej z wykorzystaniem na szerszą skalę elektroniki. Z biegiem lat dźwiękowe przejawy życia codziennego wnikały i przenikały kompozycje zespołu z uwagi na ich sens, formę, przebieg i atmosferę. Nierzadko owe elementy „konkretne” miały charakter formotwórczy i wyprzedzający tradycyjny dźwięk: decydowały o znaczeniu, o sytuacji i przebiegu utworów, brały udział w kreowaniu sceny lub stawały się istotnym elementem muzycznej narracji, co miało ogromne znaczenie w kształtowaniu układów konceptualnych – albumów koncepcyjnych. Muzycy stosowali te chwytów z coraz większym rozmysłem i potrzebą uwypuklenia semantycznych gestów, łącząc je przy tym z muzyką elektroniczną oraz muzyką generowaną przez tradycyjne instrumenty. Ogromny wpływ miał tu także rozwój technologii, w tym sprzętu rejestrującego dźwięk w studiach nagraniowych. W sposób naturalny na takich albumach, jak *Ummagumma*, *Atom Heart Mother*, *Dark Side of the Moon*, *The Wall* czy *The Final Cut*, z uwagi na potrzebę eksperymentu, narracyjność lub teatralizację działań, elementów muzyki konkretnej jest dużo lub wręcz bardzo dużo. Ich obecność nierzadko motywuje forma i semantyka. Do tego wzrasta ich pozycja i znaczenie w muzycznym przebiegu. Ale poszerzanie skali tego zjawiska nie stanowi reguły. W różnych okresach działalności grupy pojawiały się płyty, jak: *A Saucerful of Secrets* (1968), *Obscured by Clouds* (1972), *Wish You Were Here* (1975) czy *Devison Bell* (1994), gdzie tego typu chwytów było stosunkowo niewiele lub pełniły one funkcje wyraźnie sekundarne, a znów w przypadku *Animals* (1977) czy *A Momentary Laps of Reason* (1987) wydaje się, że ich rola w znacznym stopniu ogranicza się wyłącznie do interferencji lub ilustracji czy wręcz ornamentacji.

O skali i znaczeniu „konkretnych” chwytów stale decyduje koncepcja dzieła i jego muzyczny charakter, co świadczy o sfunkcjonalizowaniu muzyki konkretnej w całym dorobku zespołu. Stąd tak trudno byłoby uchwycić w przypadku Pink Floyd proste zależności i ciągi rozwojowe wykorzystywania muzycznego „konkretu” w ujęciu diachronicznym, choć bez wątplenia do momentu wydania LP *Atom Heart Mother* (1970) stosowanie tzw. naturalnych efektów dźwię-

kowych oraz ich różnych elektronicznych ekwiwalentów łączyć należy z ciężeniem muzycznego stylu zespołu ku psychodelii (Macan), z której wyrasta jego twórczość⁴. Przedstawiony wyżej przegląd (z konieczności pobieżny) pozwala na wyróżnienie kilku najważniejszych funkcji muzyki konkretnej w twórczości Pink Floyd, a mianowicie: interferencyjnej, ikonicznej (semiotycznej), interpretacyjnej, semantycznej, integrującej, formotwórczej oraz narracyjnej.

BIBLIOGRAFIA

- Bromell, Nick. *Tomorrow Never Knows: Rock and Psychedelics in the 1960s*. University of Chicago Press, 2002.
- Burns, Robert G. H. *Experiencing Progressive Rock. A Listener's Companion*. Rowman & Littlefield, 2018.
- Cavach, John. „Progressive Rock, »Close to the Edge«, and the Boundaries of Style”. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, John Covach, Graeme M. Boone. Oxford University Press, 1997, ss. 3-31.
- Chlebowski, Piotr. „Beaver and Krause i ‘The Dark Side of the Moon’ wpływologiczny epizod czy wpływ epizodu?” *Kultura Współczesna*, nr 3, 2022, ss. 153-166.
- DeRogatis, Jim. *Turn on your mind. Four Decades of Great Psychedelic Rock*. Hal Leonard, 2003.
- Everett, Walter. *The Beatles as Musicians: „Revolver” Through the „Anthology”*. Oxford University Press, 1999.
- Fitch, Vernon. *Encyklopedia Pink Floyd*. Przeł. Bogusław Lubański. Kagra, 2002.
- Fitch, Vernon, i Richard Mahon. *Comfortably Numb. A History of „The Wall” Pink Floyd 1978-1981*. PFA Publishing, Inc. 2006.
- Gonin, Philippe. *Pink Floyd „The Dark Side of the Moon”*. Le Mot Et le Reste, 2018.
- Guesdon, Jean-Michel, i Philippe Margotin. *Pink Floyd. All The Songs. The Story Behind Every Track*. Black Dog, 2017.
- Hegarty, Paul, i Martin Halliwell. *Beyond and Before. Progressive Rock Since the 1960s*. Continuum Books, 2011.
- Kopp, Bill. *Reinventing Pink Floyd. From Syd Barrett to The Dark Side of the Moon*. Rowman & Littlefield, 2018.
- Macan, Edward. *Progresywny u-rock*. Przeł. Maciej Majchrzak, C & T, 2001.
- Macan, Ed. „Theodor Adorno, Pink Floyd, and the Psychedelics of Alienation”. *Pink Floyd and Philosophy. „Careful with that Axiom, Eugene!”*, red. George A. Reisch, Open Court, 2007, ss. 95-119.

⁴ Trudno zatem zgodzić się z opinią B. Koppa, jakoby w historii Pink Floyd należało mówić o trzech stylach, trzech różnych grupach (era: S. Barretta – R. Watersa – D. Gilmoura). Natomiast jego koncepcja, że LP *Dark Side of the Moon* to punkt centralny i definiujący muzykę zespołu, jest słuszna (185-213 nn.). Za cenne należy też uznać spostrzeżenia na temat wpływu filmu na styl i charakter kompozycji zespołu (9-16, 72-75, 109-117 nn.). Nie można przy tym wykluczyć, że elementy „muzyki konkretnej” mają źródło w poetyce filmowego dźwięku (zob. Steiff 49-58).

- Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968-1978*. Carus Publishing Company, 1998.
- Martin, Bill. *Avant rock. Experimental music from the Beatles to Björk*. Open Court, 2002.
- Mason, Nick, współpraca Philip Dodd. *Pink Floyd moje wspomnienia*. Przeł. Tomasz Szmajter, In Rock, 2005.
- O'Donnell, Shaugn. „Sailing to the sun: ‘Revolver’s’ influence on Pink Floyd”. „*Every Sound There Is*”: *The Beatles ‘Revolver’ and transformation of rock and roll*, red Russell Reising, Ashgate, 2002, ss. 69-88.
- Reising, Russell. „‘Revolver’ and the birth of psychedelic sound”. „*Every Sound There Is*”: *The Beatles ‘Revolver’ and the transformation of rock and roll*, red. Russell Reising, Routledge, 2017, ss. 234-253.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil, 1966.
- Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*. Presses universitaires de France, 1967.
- Schaffner, Nicholas. *Saucerful of Secrets The Pink Floyd Odyssey*. Helter Skelter Publishing, 2005.
- Steiff, Josef. „Mashups and Mixups: Pink Floyd as Cinema”. *Pink Floyd and Philosophy. “Careful with that Axiom, Eugene!”*, red. A. Reisch, Open Court, 2007, ss. 49-57.
- Stump, Paul. *The Music’s All That Matters*. Harbour Books, 2010.
- Waters, Roger. *Antologia tekstów i przekładów 1968-2002*. Przeł. Lesław Haliński i Tomasz Szmajter, In Rock, 2002.
- Weiss, Wiesław. *O krowach, świniach, robakach oraz wszystkich utworach Pink Floyd i Rogera Watersa*. In Rock, 2015.

SZUMY, ZLEPY... EKSPLOZJE.
PINK FLOYD I LA MUSIQUE CONCRÈTE

Streszczenie

Artykuł dotyczy różnych sposobów realizacji efektów dźwiękowych, zwanych muzyką konkretną, w twórczości Pink Floyd, jedno z najbardziej znanych i cenionych grup z kręgu brytyjskiego rocka progresywnego, wydającego płyty od 1967 r. „Konkretne” dźwięki w tej twórczości wchodzi w rozmaite relacje zarówno z dźwiękami preparowanymi elektronicznie, jak i dźwiękami realizowanymi w sposób bardziej tradycyjny. Nadto są poddawane różnym procesom i manipulacjom studyjnym (swobodnemu montażowi, przyspieszeniom, wibracjom etc.). Obecność tych efektów ma charakter nierzadko systemowy i wielkoskalowy, decyduje nie tylko o obliczu poszczególnych utworów, o ich semantyce i formie, również o programie i kompozycji albumów, np. *The Dark Side of the Moon* (1973) czy *The Wall* (1979). Szkic podejmuje kilka wybranych zagadnień, takich jak: związek muzyki konkretnej z elektroniką (w kilku układach i postaciach), muzyka konkretna jako jeden ze sposobów kreowania sytuacji i scenarii, a także jej obecność w strukturze płyt jako skończonych dzieł muzycznych. Elementy muzyki konkretnej nie są w dorobku kwartetu z Cambridge jedynie efektownym ilustracyjnym ornamentem, choć i takie funkcje pełni ten chwyt w niektórych utworach. Przede wszystkim wyznaczają dźwiękom naturalnego świata niebanalne funkcje tożsame funkcjom przypisywanym tradycyjnej muzyce. Są przy tym ważnym składnikiem stylu Pink Floyd.

Słowa kluczowe: muzyka konkretna; Pink Floyd; muzyka elektroniczna; koncept album; montaż dźwięku

NOISES, CLUSTERS... EXPLOSIONS :
PINK FLOYD AND *LA MUSIQUE CONCRÈTE*

S u m m a r y

This article deals with the various ways of realising sound effects, known as ‘concrete music’, specifically in the works of Pink Floyd, one of the most famous and respected British progressive rock groups, which has been releasing albums since 1967 and is responsible for the development of experimental sampling techniques used throughout their work and which have been influential across a spectrum of genres. “Concrete” sounds in this oeuvre enter into various relationships via the use of electronically prepared sounds alongside sounds realised in a more traditional manner. In addition, those sounds are subjected to a number of studio processes and manipulations (free editing, acceleration, vibration, etc.). The presence of such effects is often systemic and large-scale, determining not only the face and charisma of the individual works, but also their semantics and form on compositions such as *The Dark Side of the Moon* (1973) or *The Wall* (1979). This outline looks at some selected issues, such as: the relationship of concrete music with electronics (in several arrangements and forms), concrete music as one of the ways of creating situations and settings, and its presence in the structure of finished albums. Elements of concrete music in the output of the Cambridge quartet are not only a showy illustrative ornament, although such functions are performed by this gimmick in the structure of some works. First of all, they assign to the sounds of the natural world non-trivial functions identical to those assigned to traditional composition. At the same time, they are a quintessential element of Pink Floyd’s style, *ipso facto* developing a new ‘tradition’.

Keywords: concrete music; Pink Floyd; electronic music; concept album; editing sound